

GUGGENHEIM, NUEVA YORK

FRANK LLOYD WRIGHT

WISCONSIN, EE UU, 1867-1959

CASA ROBIE (1909), CASA DE LA CASCADA (1935)

GUGGENHEIM NUEVA YORK (1959)

LA RAMPA HELICOIDAL INSTALADA EN SU VIENTRE SE HA CONVERTIDO EN UNO DE LOS SÍMBOLOS DE NUEVA YORK. WRIGHT ENCONTRÓ SU FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LA NATURALEZA

Inaugurado el mismo año de la muerte de Frank Lloyd Wright, la figura germinal de la arquitectura moderna y contemporánea, el museo Guggenheim de Nueva York supuso al mismo tiempo su obra más radical y ejemplar. La originalidad de su diseño supuso un salto hacia el futuro sin precedentes en este tipo de instituciones, manifestando un formidable aplomo, tanto en la singularidad del programa como en la forma orgánica de su volumetría.

Con este museo, Wright logró inaugurar una etapa que llega hasta nuestros días, en la que los museos de ar-

te contemporáneo se han convertido en templos cívicos por excelencia, en espacios de una liturgia en la que los artistas predicán una nueva doctrina estética a los fieles, sin mediaciones religiosas o políticas. Paradigmas del individualismo, los museos de arte contemporáneo han sufrido una evolución que los ha llevado al más alto grado de experimentación formal. Wright opinaba que sólo lo bello es práctico y esta máxima se puede aplicar a su museo neoyorquino, en el que la belleza de la idea que le dio forma generó un espacio irrepetible.

Situado en la Quinta Avenida y asomado a Central Park, el cuerpo del museo está formado por la envolvente de una larga rampa helicoidal descendente que constituye el reco-

rrido necesario para ver las obras expuestas de la colección y resuelve con su superficie curva la esquina urbana que ocupa. La forma se adapta a la función imprescindible de desplazarse y Wright escoge esta espiral tridimensional cerrada sobre sí misma para definir el trayecto de los visitantes, que suben en ascensor hasta la parte alta del museo, para ir descendiendo en suave declive hasta volver de nuevo a la entrada. La rampa se enrosca bajo un lucernario rotundo sobre el gran patio interior, mientras la pared de contorno acoge las obras de arte.

De esta manera, el edificio adopta una imagen exterior hermética, semejante a una caracola de hormigón, o a una cáscara de naranja que des-

pués de pelada mantiene cerrada la forma de los gajos que contiene. Este juego entre la línea del recorrido, la superficie que lo cierra al exterior y la fluidez del espacio interior, es la aportación genial de una obra maestra de la arquitectura moderna. La masividad del volumen contrasta con la diafanidad del espacio, luminoso y continuo, fluyente y dinámico, que cambia a medida que el visitante se mueve en su interior.

Wright consideraba la naturaleza como una fuente inagotable de inspiración, y este museo pertenece a su etapa orgánica, en la que utiliza las formas curvas y continuas, con las que rompe la rigidez ortogonal de la arquitectura moderna y desarrolla un estilo visionario que anticipa una nueva libertad de las formas que hoy, cincuenta años después de la inauguración del Guggenheim de Nueva York y de la muerte de su autor, forma parte de la práctica cotidiana. **T**

ENRIQUE DOMÍNGUEZ UCETA



OBRA PÓSTUMA. El Guggenheim de Nueva York se inauguró en 1959, el mismo año en que moría Frank Lloyd Wright, uno de los arquitectos más relevantes del siglo XX. Desde su apertura se convirtió en un icono de la arquitectura contemporánea.

FUNDACIÓN MAEGHT, S. PAUL DE VENCE

JOSEP LLUÍS SERT

BARCELONA, 1902-1983

PABELLÓN ESPAÑA (1937), FUNDACIÓN MAEGHT (1964), FUNDACIÓN MIRÓ (1975)

ESTA PRIMERA CIUDADELA DE LAS ARTES SE ASOMA AL PAISAJE QUE INFLUYÓ EN LA OBRA DE ARTISTAS COMO BRAQUE, MIRÓ O GIACOMETTI, QUIENES COLABORARON CON EL ARQUITECTO

Situado sobre una hermosa colina de la costa mediterránea del sur de Francia, en una posición desde la que se pueden contemplar simultáneamente el Cap d'Antibes y los Alpes, se encuentra este modélico espacio expositivo de arte moderno. Josep Lluís Sert resolvió con maestría la relación del edificio con el lugar y con su entorno, fragmentando la volumetría en numerosos pabellones organizados en torno a patios. Generó una secuencia de espacios abiertos y cerrados en los que matiza sabiamente la entrada de la luz natural en el interior con los largos lucernarios cilíndricos característicos de su trabajo con los espacios artísticos.

Josep Lluís Sert, exponente español del racionalismo defendido por Le Corbusier, ha sido uno de los mejores arquitectos españoles del siglo XX, autor del Pabellón Español para la Exposición Internacional de París en 1937, donde se exhibió el *Guernica* de Picasso. Tras la Guerra Civil, vivió en Estados Unidos, llegando a ser rector de Harvard, sucediendo a Gropius en el cargo. Siguió construyendo sin perder sus raíces mediterráneas, usando materiales y formas de gran sencillez, dando prioridad a la relación con el lugar y a la racionalidad del proyecto.

En la sede de la Fundación Maeght, Sert valora la diversidad de espacios, jugando con diferentes grados de apertura a las vistas y a la entrada de la luz natural. Los suelos se escalonan para adaptarse al terreno y se conectan con terrazas y patios, con gran riqueza de escalas y efectos lumínicos. Los materiales son primarios, utilizando piedra natural a la manera en que lo hace la arquitectura popular, situándola en los basamentos,



DIVERSIDAD DE ESPACIOS. Vista exterior del edificio de la Fundación. Sert, exponente español del racionalismo de Le Corbusier, utilizó la luz natural para realzar los volúmenes.

terrazas y muretes que relacionan el edificio con el terreno. Esta literalidad de las piedras sin labrar, cambia a medida que el edificio asciende, disponiendo ladrillo y hormigón para levantar los muros, diluyendo una construcción densa y matérica en su base en la geometría abstracta y luminosa de sus coronaciones.

El arquitecto catalán trabajó en íntima comunicación con los propietarios de la colección y también con los artistas que iban a exponer sus obras en la Fundación. Braque, Miró, Chagall y Giacometti fueron amigos personales de Josep Lluís Sert durante el tiempo que vivió en París, y juntos trazaron los estanques, terrazas y muros en que insertarían sus obras, en una

infrecuente colaboración entre artistas plásticos y arquitectos que dejó un museo ejemplar, cuya impronta se puede percibir en otras obras maestras posteriores.

Esta primera ciudadela de las artes se asoma al mismo paisaje singular que tanto influyó en los artistas de las primeras vanguardias, muchos de los cuales contaron con residencias y estudios en la misma zona. Una relación semejante entre arte y paisaje se encuentra en otros museos excepcionales como la Fundación Pilar y Joan Miró (1992) de Palma de Mallorca, obra de Rafael Moneo, o el Getty Center (1997) de Los Ángeles, diseñado por Richard Meier. **T**

E. D. U.

CASTELVECCHIO, VERONA

CARLO SCARPA

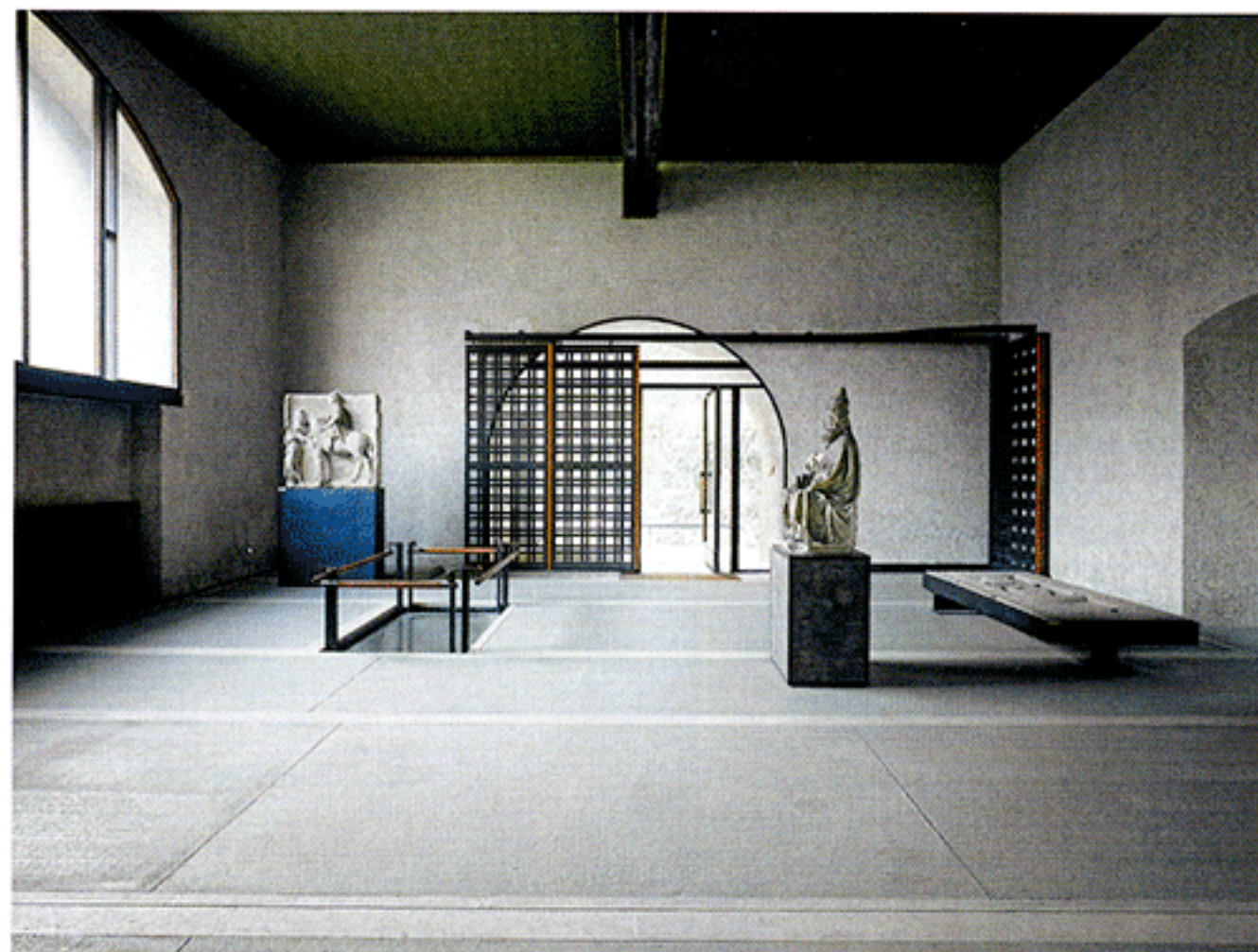
VENECIA, 1906-SANDAI, JAPÓN, 1978
PALAZZO CA'FOSCARI DE VENECIA (1935-1956)
MUSEO DI CASTELVECCHIO (1956-1964)

LA BASE DEL MUSEO FUE UN HERMOSO CASTILLO MEDIEVAL CON MURALLAS DE LADRILLO. SCARPA, QUE TRABAJA CON LA PRECISIÓN DE UN ORFEBRE, CUIDÓ DE QUE NO SE CONFUNDIERA NUNCA LO NUEVO CON LO YA EXISTENTE

La paciente y minuciosa labor de rehabilitación de un edificio histórico para situar en su interior una colección de arte tuvo una insuperable obra maestra en el trabajo del arquitecto Carlo Scarpa, que trabajó desde 1956 en definir con precisión de orfebre la relación entre cada pieza artística y el lugar que ocuparía en el interior de la fortaleza de Castelvecchio. Desplegando un repertorio infinito de soluciones arquitectónicas para insertarlas en la obra

final, cuidó de que no se confundiera nunca lo nuevo con lo preexistente y de que los diferentes períodos de la construcción se conjuntaran sin mezclarse. Después de trabajar en la industria del cristal de Murano, el arquitecto veneciano colaboró toda su vida con la Bienal de Venecia, convirtiéndose en un especialista en espacios dedicados a mostrar el arte.

La exhaustiva labor de Scarpa se asemejaba a la del taller de un artista, tratando con mimo cada centímetro de la obra de arquitectura, logrando tejer con difícil naturalidad lo antiguo y lo moderno, respetando el pasado, proponiendo con sinceridad las novedades y evitando inventarse una falsa versión de lo que el edificio pudiera haber sido en otro tiempo. La inteligencia arqueológica, la restauración como un proceso que debe mostrar la sucesión de estratos y la habilidosa utilización arquitectónica de pavimentos, basamentos, re-



REHABILITACIÓN. Scarpa ha ampliado los límites de su profesión.

cubrimientos murarios y otros elementos adjetivos son virtudes de Scarpa, que aplica con maestría en la rehabilitación del Castelvecchio de Verona.

La base del museo era el hermoso castillo medieval con murallas de ladrillo situado junto al río Adige. Levantado en el siglo XIV, sería adaptado para fines militares en el siglo XIX, y acogería un primer museo en 1924, antes de sufrir grandes daños durante la guerra. Llegó a manos de Carlo Scarpa en 1956 y trabajó en él casi dos décadas, incluso después de la apertura en 1964. La historia vive en el edificio, pero el arquitecto la transformó de manera musical, los mismos elementos eternos, la piedra, el hormigón visto y la chapa cobran un sentido nuevo y se convierten en una narración, en una sucesión de sonidos y también de silencios, de continuidad y de pausas definidas con espacio, luz, sombras y texturas.

La riqueza de los recursos arquitectónicos empleados por Scarpa y su pertinencia son de una extremada calidad. Los recorridos suben y bajan, se estrechan en los pasadizos y se ensanchan en las salas, hasta llegar a las cubiertas para mostrar desde arriba el patio del homenaje pavimentado con césped y la bella curva del río cruzada por un puente majestuoso. El cuidado en la elección de los materiales es el ropaje de una exuberancia de formas surgidas del amor por la Secesión vienesa, por el arte oriental y por la obra de Wright. Scarpa combina sus influencias con gran personalidad, aportando un aliento renovador que tuvo enorme difusión y un éxito insospechado. Con su aparente modestia, amplió los límites de la profesión, dando un impulso inesperado a la rehabilitación y a la adaptación de edificios históricos para fines museísticos. **T**

E. D. U.

CENTRO GEORGES POMPIDOU, PARÍS

PIANO & ROGERS

RENZO PIANO, GÉNOVA (1937), PREMIO PRITZKER 1998

RICHARD ROGERS, FLORENCIA (1933), PREMIO PRITZKER 2007

INAUGURADO EN 1977

LA ARQUITECTURA HIGH-TECH, DEFINIDA POR SU IMAGEN DE ALTA TECNOLOGÍA, CAMBIÓ LA IMAGEN DE PARÍS. DOS ARQUITECTOS REVOLUCIONARON LA HISTORIA CON UN MECANO AUTISTA QUE IGNORABA EL ENTORNO HISTÓRICO

En 1977, el mundo supo que una nave espacial procedente del futuro había aterrizado en el centro de París para remover los cimientos de todas las convenciones arquitectónicas. Este paquete metálico, un mecano autista que ignoraba el entorno histórico del corazón de la ciudad en que se asentaba, era un centro cultural llamado a crear tanta polémica como había levantado la torre Eiffel a finales del siglo anterior y a permanecer como una de las grandes atracciones de la ciudad, cuyo éxito no ha cesado con el paso de las décadas.

Sus autores eran dos jóvenes melindrosos y desconocidos, Renzo Piano y Richard Rogers, que estaban llamados a ganar el premio Pritzker por separado años más tarde, en 1998 y en 2007, autor el último, con Antonio Lamela, de la terminal T4 de Barajas, en Madrid. Ganaron el concurso proponiendo un pueblo vertical para que los usuarios se mezclaran en el interior, donde se acumulan espacios de uso público, salas de exposiciones, bibliotecas, auditorios y todo tipo de servicios culturales. Esa aglomeración convierte al edificio en un lugar de encuentro lleno de vitalidad, desde la plaza inclinada ante su fachada principal, consolidada como gran escenario urbano para espectáculos callejeros, hasta sus terrazas, desde donde ofrece conexiones visuales con la plaza, el barrio y la ciudad. La escalera mecánica exterior que asciende desde la plaza a través de un tubo acristalado, elevando el punto de vista desde el suelo al cielo de París, resume las intenciones de Piano y Rogers.

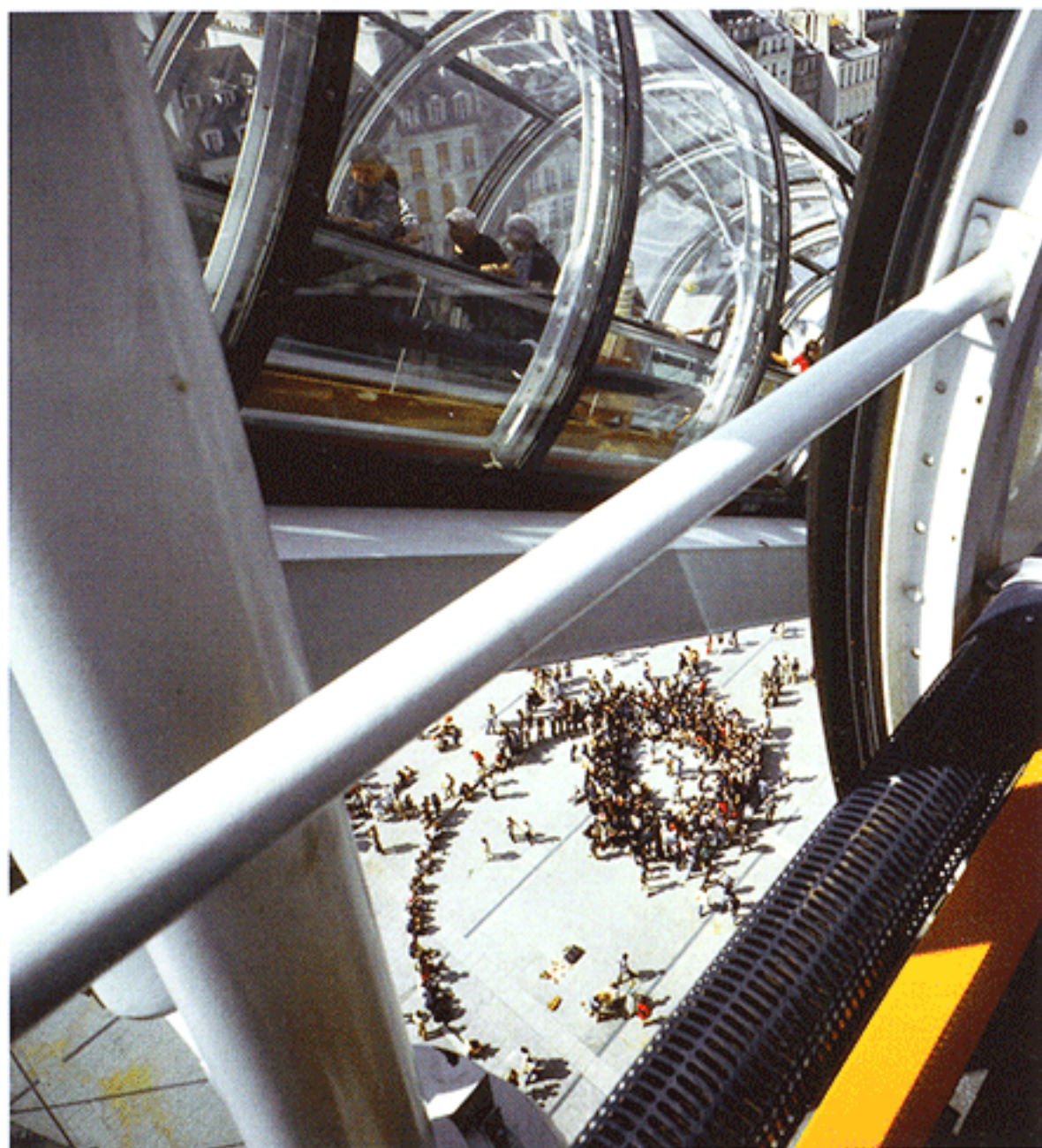
Para aprovechar al máximo el espacio interior, se sacaron al exterior to-

das las instalaciones del edificio, y se pintaron de colores para que se pudieran identificar visualmente: la estructura metálica, de color blanco; los conductos de cables, amarillos; verdes, los de los líquidos; azules, los de aire acondicionado, y los transportes verticales, en rojo. La tecnología moderna construye con metal y cristal, de manera que el edificio muestra estos materiales, principalmente tubos, barras y cerramientos acristalados, dando al centro cultural una imagen de artefacto mecánico que hasta entonces sólo existía en los dibujos futuristas de los arquitectos del grupo Archigram, liderado por Peter Cook.

La arquitectura *high-tech*, definida

por su imagen de alta tecnología, atenta a resolver las funciones arquitectónicas con elementos técnicos, logró un icono universal y marcaría una tendencia de largo aliento, utilizando materiales y técnicas de su tiempo. La nueva arquitectura del Pompidou creó potentes tensiones con la antigua y la ciudad histórica se enriqueció con una obra que reforzaba su valor por contraste. El edificio incluía un desafío estético provocador, pero su principal aportación fue la de hacer un museo popular moderno, abierto a todos los movimientos culturales urbanos, ajeno al elitismo habitual en estas instituciones. **T**

E. D. U.



APROVECHAMIENTO. Los autores del proyecto sacaron al exterior del edificio todas las instalaciones, para optimizar el espacio interior.

KIMBELL ART MUSEUM, FORT WORTH, TEXAS

LOUIS I. KAHN

ÕSEL, ESTONIA, 1901-NUEVA YORK, 1974
 NEWTON RICHARDS MEDICAL RESEARCH
 BUILDING (1957-65), KIMBELL ART MUSEUM (1966)

LA LUZ Y LA AUSTERIDAD SON LAS SE-
 ÑAS DE IDENTIDAD DE ESTE MUSEO
 QUE SE DESARROLLA EN UNA SOLA
 PLANTA EN EL CENTRO DE UN PARQUE

El edificio, de modestas proporciones y de realización casi minimalista, parece concebido por Louis I. Kahn como una capilla austera y luminosa en la que nada altere la contemplación y el disfrute de las obras de arte. El reconocimiento universal tributado a este museo, situado en el centro de un pequeño parque urbano en las afueras de la ciudad de Dallas, es un homenaje al talento de su autor, poco conocido del gran público pero muy influyente en el origen del posmodernismo. Concepto, forma y construcción mantienen un diálogo intemporal de raíces esencialistas y místicas en su pensamiento y en su obra.

Sólo la luz importa en este museo, construido a partir de la convicción de que las obras de arte deben mostrarse con el mismo tipo de luz con la que se hicieron: la natural. Aun distingue Kahn dos tipos principales de luz natural: la plateada que procede del cielo, reflejada en las partículas de la atmósfera, y la verdosa, que procede del reflejo de los rayos del sol en la vegetación. Y diseña el edificio en función de la captación de ambos tipos de iluminación.

La luz verdosa se introduce en el museo a través de tres patios llenos de plantas, rodeados por cerramientos acristalados. La luz plateada entra des-

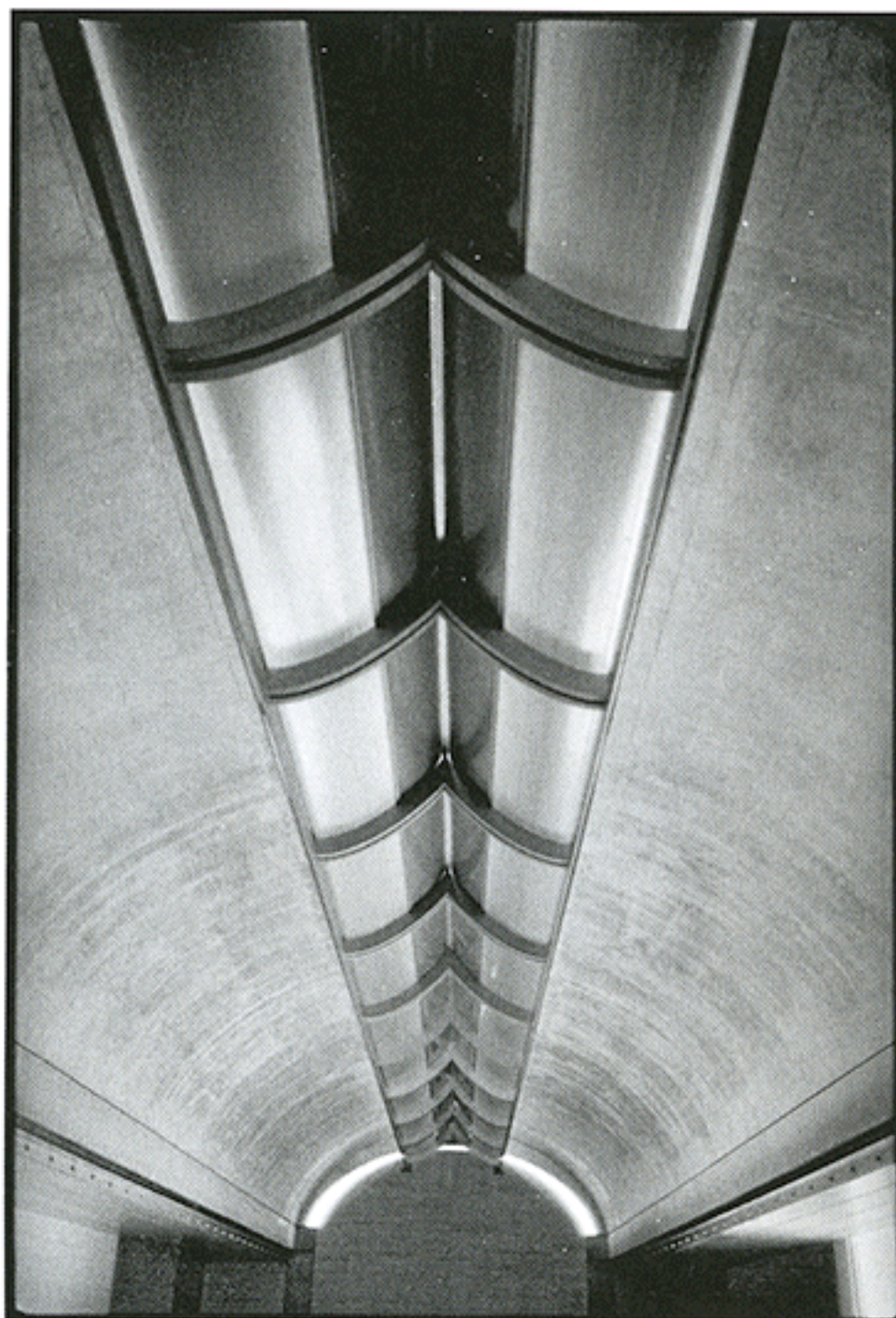
de el techo, a través de una larga grieta continua que recorre cada una de las largas bóvedas longitudinales que, dispuestas en paralelo, cubren la planta rectangular del edificio. Bajo la tira de luz, dispone un doble reflector metálico curvo que reconduce la luminosidad para que resbale por la bóveda de hormigón de manera controlada y uniforme. Así traslada la luz plateada al interior de las salas.

Hay un eco de las plantas de las mezquitas en la del museo Kimbell en cuanto a su forma rectangular re-

suelta con elementos estructurales en series lineales, pero sin la presencia repetida de los pilares. En vez de cúpulas elementales, se utilizan bóvedas continuas, semejantes a las de medio cañón, pero con el arco de la sección abierto en la parte alta para que entre la luz. Esta disposición estática del espacio es la que otorga a su clasicismo un acento oriental, lleno de serenidad y orden, presidido por la luz derramada y con los patios como únicos elementos singulares que pautan el interior.

El resto es construcción esencial, sobrios pilares, vigas y bóvedas de hormigón que se independizan de los cerramientos, para que éstos se resuelvan con piedra, se limiten con acristalamientos o desaparezcan para facilitar la apertura de pasos entre salas en un espacio continuo y silencioso. El propio museo sólo cuenta con una planta y transmite en sus alzados la forma del sistema constructivo de bóvedas longitudinales, que asoman en los extremos, expresándose con una serie de arcos de sinceridad intemporal. Un patio exterior define el acceso con dos segmentos de una bóveda que se abre para que la vegetación del parque circundante se acerque al museo y se reflejen ambos en un estanque donde se mezclan las luces naturales verde y plateada. ■

E. D. U.



CONSTRUCCIÓN ESENCIAL. Kahn utilizó para la construcción del museo sobrios pilares, vigas y bóvedas de hormigón que se independizan de los cerramientos.

MUSEO DE ARTE ROMANO, MÉRIDA

RAFAEL MONEO

TUDELA, 1937

PREMIO PRITZKER 1996

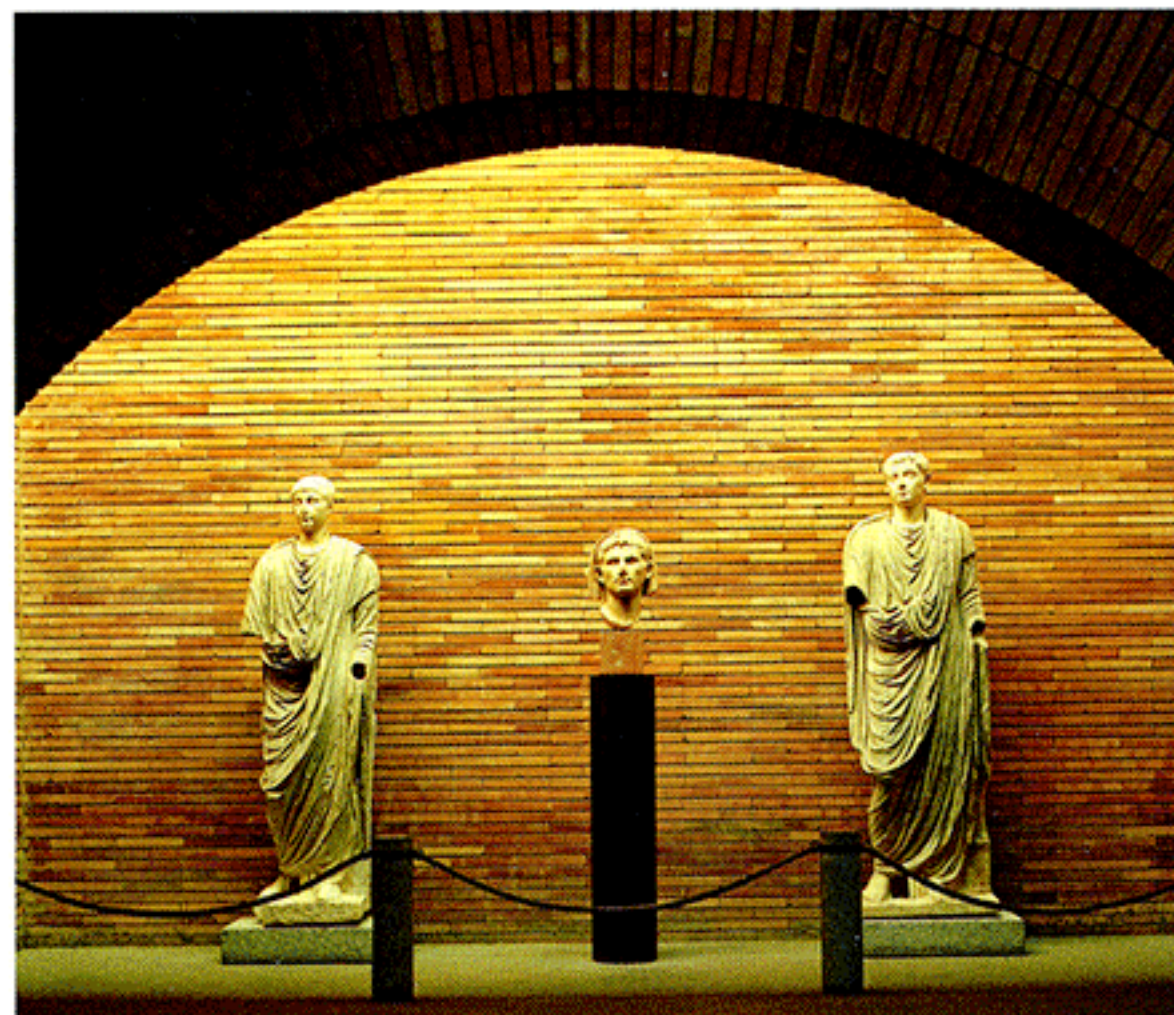
MUSEO NACIONAL ARTE ROMANO (1986)

LA SENSACIÓN QUE TRANSMITE ESTE CENTRO ES DE UN HOMENAJE A ROMA Y UN HALLAZGO ESPACIAL DE GRAN VALOR EN LA HISTORIA ARQUITECTÓNICA

Este museo fue la primera obra de Rafael Moneo que alcanzó reputación internacional y lanzó su carrera hacia la cota más alta de la profesión. Es un ejemplo idóneo para explicar su manera de trabajar y mostrar el camino propio que abrió en la historia de la arquitectura en el tramo final del siglo XX. Ningún museo se parecía al suyo cuando surgió esta obra excepcional en el límite urbano de Mérida, insertado en la ciudad, frente al yacimiento en que se levantan el Anfiteatro y el Teatro romanos.

El edificio se posa sobre un solar cubierto por restos arqueológicos, rodeado por construcciones de escasa altura, carentes de valores arquitectónicos singulares. Moneo respeta el yacimiento levantando la obra sobre pilares dispuestos irregularmente para salvar los elementos de mayor interés de los restos romanos. Crea un museo de volumen discreto, que dialoga y completa la ciudad existente, para alojar en su interior un espacio museístico de inesperada belleza.

El autor no rechaza el peso de la historia, atrapa el espíritu constructivo de los arquitectos de la Roma antigua y elabora un mecanismo arquitectónico superponiendo elementos constructivos, dando un valor primordial a los hormigones, al ladrillo y a los sistemas murarios perforados. Como si hubiera sido capaz de escuchar "el murmullo, el rumor del lugar" al que el maestro navarro se refiere con frecuencia, hace una obra moderna con acentos romanos, que resuelve los problemas urbanos, los de escala, los de construcción y significado, sin perder de vista la funcionalidad y la calidad expositiva y museística, logrando un museo resuelto desde una profunda cultura clásica y una




FRENTE AL ANFITEATRO Y TEATRO ROMANOS. El autor no rechaza el peso de la historia y atrapa el espíritu constructivo de los arquitectos de la Roma antigua.

capacidad de análisis que sólo es comparable a su talento creativo.

El éxito siempre parte de lo sensible, y Moneo supo crear un artificio arquitectónico de ilusionista, brillantemente armado con los elementos más simples. El gran espacio interior del museo se ordena con una colección de altos muros paralelos revestidos de ladrillo especial, de proporciones romanas, dispuestos transversalmente a los recorridos. En uno de sus lados, se recorta en cada muro un pórtico de jambas paralelas cerrado por un arco semicircular que tiene las medidas monumentales del arco de Trajano conservado en una de las calles de Mérida. Los recortes, vistos en perspectiva, crean una gigantesca nave virtual formada por la sucesión de arcos abiertos en las bambalinas de ladrillo. La sensación grandiosa es un homenaje a Roma y un hallazgo espacial de gran valor en la historia arquitectónica. Más

allá de la alta nave, los muros sostienen un sistema de forjados en bandeja iluminados desde los lucernarios de la cubierta. Los recorridos atraviesan los muros por puertas menores y el edificio se contempla a sí mismo aprovechando los recursos espaciales generados por su ingeniosa composición.

Después del Museo de Arte Romano de Mérida, Moneo ha levantado una impresionante colección de centros de arte como el Thyssen-Bornemisza en el palacio de Villahermosa (1992) en Madrid, la Fundación Pilar y Joan Miró (1992) en Palma de Mallorca, el Centro Cultural y Museo Davis (1993) en el Wellesley College (USA), el Museo de Arte Moderno y Arquitectura (1998) de Estocolmo, el Museo de Arte del Edificio Audrey Jones Beck (2000) en Houston, y la ampliación del Museo del Prado (2007) en Madrid. 

E. D. U.

THE MENIL COLLECTION, HOUSTON

RENZO PIANO

GÉNOVA, 1937

PREMIO PRITZKER 1998

THE MENIL COLLECTION (1986)



DISEÑO SENCILLO. El trabajo de Renzo Piano afrontó su inserción en un entorno urbano de baja densidad, disponiendo la colección del museo en un edificio sensiblemente horizontal.

LA ARQUITECTURA SE DESHACE EN LIMPIOS PLANOS QUE SE PONEN AL SERVICIO DE LAS OBRAS DE ARTE EXPUESTAS, APORTANDO SOPORTE Y FONDO A LAS FIGURAS QUE CONTIENE

Menos de una década después de haber inaugurado el provocativo Centro George Pompidou en París, Renzo Piano afronta una obra museística con parámetros radicalmente diferentes a los de la anterior, tomando un camino más afín con una tecnología refinada de menor impacto visual y mejor relación con su entorno. Domini-que de Menil era poseedora de una excelente colección de arte primitivo y de otra de arte moderno para las que necesitaba construir un espacio expositivo en Houston, y su principal mandato fue que se exhibiera aprovechando la luz natural.


El trabajo de Renzo Piano afrontó su inserción en un entorno urbano de baja densidad, rodeado por edificios de escasa altura con abundante vegetación en sus jardines, disponiendo la Colección De Menil en un museo sensiblemente horizontal, de una sola planta, a la que superpone otra sólo en uno de los costados, donde sitúa el depósito de los fondos no exhibidos de la Fundación. Así logra un ínfimo impacto volumétrico, que se atenúa con la utilización de muros de tablas de madera, inspirados en el sistema tradicional de construcción de entramado conocido como *balloon-frame* que comparte con las viviendas circundantes.

La sencillez presidió el diseño, buscando una ligereza afín al propio arte pictórico y logrando la creación de un elemental mecanismo tecnológico

que sirviese para el control del acceso de la luz natural al interior de las salas de exposiciones. Con una mentalidad experimental propia, Renzo Piano persiguió de manera absoluta la creación de una iluminación cenital uniforme conseguida con luz reflejada. Para ello diseñó una pieza longitudinal de tres caras, con diferente curvatura en cada una, para ser dispuestas en paralelo bajo un techo de cristal transparente. Una de las caras recibiría la luz directa del sol y la reflejaría sobre la cara inferior de la pieza contigua, que la dejaría caer, casi vertical, sobre la sala.

Construyó una maqueta en su estudio de Punta Nave, en Italia, y analizó el movimiento del sol en Houston para realizar pruebas empíricas hasta dar con la forma y separación idóneas de estas piezas fijas de hormigón

armado a las que denominó "hojas". Una solución muy semejante a los "huesos" empleados en 1963 por Miguel Fisac para el Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid con notable éxito.

El resultado es de una deslumbrante claridad. Suelos de madera, paredes planas de blancura inmaculada y el techo de hojas de hormigón, dejando entrar una luz delicada y homogénea. La arquitectura se deshace en limpios planos que se ponen al servicio de las obras de arte expuestas, aportando soporte y fondo a las figuras, planas o tridimensionales, que contiene. Sin buscar protagonismo, el edificio para la Colección De Menil parece levantado con luz y espacio, sin materia. 

E. D. U.

GUGGENHEIM, BILBAO

FRANK O. GEHRY

TORONTO, CANADÁ, 1929

PREMIO PRITZKER 1989

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO (1997)

SUS FORMAS CAPRICHOSAS, LA BELLEZA DE SU DIFÍCIL GEOMETRÍA, SÍMBOLO YA DE BILBAO, HAN ALCANZADO UN RECONOCIMIENTO UNIVERSAL

Presencia imprescindible en cualquier selección de museos modernos, el Guggenheim de Bilbao ha conseguido la máxima visibilidad para sí mismo y para la ciudad que lo construyó, logrando que la arquitectura muestre toda su capacidad de generar transformaciones urbanas, económicas y sociales. Nadie discute el valor plástico externo de la obra, ni puede dejar de admirar la capacidad que ha demostrado para transformar la percepción del entorno y de la ciudad completa. En cuanto a la calidad de los espacios interiores y su contribución a una adecuada exhibición o contemplación de las obras de arte, su aportación resulta irrelevante.

Consolidado hoy el éxito de la arquitectura-espectáculo, hay que reconocer el carácter pionero del museo bilbaíno, y señalar al arquitecto Frank Gehry como máximo exponente de una tendencia que tiene en el Museo Guggenheim de Bilbao uno de sus iconos. La belleza de su difícil geometría ha alcanzado un reconocimiento universal casi instantáneo, convirtiéndose simultáneamente en una seña de identidad local y en un obje-

to de valor universal, un paradigma de la globalización.

Sus formas caprichosas podrían ser consideradas como funcionales, ya que consiguieron con su excepcionalidad atraer la atención del mundo, a pesar de las duras críticas que ha merecido como máquina museística. Su principal objetivo era transformar el entorno de ruina industrial en que se asentaba y ayudar a definir un nuevo Bilbao, obteniendo visibilidad y presencia mediática. Hoy, doce años después de su inauguración, podemos comprobar que la obra logró todos sus objetivos. Bilbao renació a partir de un edificio nuevo, demostrando el alto valor de la arquitectura.

La libertad con la que hoy se experimenta en la forma externa de los edificios públicos procede del éxito del Guggenheim, al igual que la confianza depositada por los clientes en este tipo de construcciones tiene la rentabilidad turística del museo de Bilbao como modelo. Gehry concentró su energía en los aspectos volumétricos

y parietales, creando un edificio para ser contemplado desde el exterior, de formas tan sorprendentes que nunca antes se hubiera construido nada igual. Y lo logró. Nació una flor de titanio en el huerto de herrumbre metálica de la ría del Nervión y todo el mundo volvió la vista hacia ella.

Para el control de su diseño y ejecución se utilizó un programa de ordenador, el Catia, procedente de la industria aeronáutica que ejerció de mediador entre la maqueta del arquitecto y las necesidades prácticas de los constructores. El titanio dividido en grandes escamas creó la piel del museo y lo convirtió en un artefacto capaz de tomar la luz natural del cielo bilbaíno y reflejarla en el fondo del valle que aprieta a Bilbao en sus profundidades por las que discurre la ría. La luz llegó al fondo del *botxo* (hoyo) en que se asienta la ciudad y el Guggenheim de Bilbao entró, para quedarse, en todas las antologías de la arquitectura del siglo XX. **T**

E. D. U.

UN MODELO NUEVO.

Gehry concentró su energía en los aspectos volumétricos y parietales, creando un edificio para ser contemplado desde el exterior.



MUSEO SERRALVES, OPORTO

ÁLVARO SIZA

OPORTO, PORTUGAL, 1933

PREMIO PRITZKER 1992

MUSEO SERRALVES (1997)

SERRALVES ES UN EJEMPLO DEL TRABAJO MÁS DELICADO Y LIBRE DE SIZA, QUIEN HUYE DE LA ARQUITECTURA-ESPECTÁCULO Y CREA EL ACONTECIMIENTO ARQUITECTÓNICO

La manera personal, artística, sensible, creativa, experimental con las formas y su sintaxis, que le valieron al arquitecto portugués el premio Pritzker de Arquitectura en 1992, está presente en una importante colección de edificios públicos que tienen en el Museo Serralves una obra de madurez de afinada precisión. Con el precedente del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1993) de Santiago de Compostela y el poderoso epílogo de 2008 en el Museo de la Fundación Iberé Camargo en Porto Alegre (Brasil), Madrid espera la reforma del Paseo del Prado cuyo concurso ganó con el proyecto realizado junto a Juan Miguel Hernández León.

Álvaro Siza es un artista en el sentido más valioso del término. Piensa, imagi-

na, dibuja, compone, modifica, afina y, finalmente, construye con una pasión interior, silenciosa, obedeciendo a intuiciones, destilaciones de la memoria y posibilidades nuevas. Se ha dicho que trabaja como un escultor, pero su trabajo es de espacios compuestos con capacidad de sorprender, conexiones visuales imprevistas y habilidosos experimentos formales. Valora el espacio y sus límites, los maneja con maestría, mostrando y ocultando, conduciendo, intrigando y sorprendiendo al usuario de sus laberintos de formas, tan limpios y abstractos que el minimalismo de las piezas no puede ocultar el barroquismo de las composiciones.

Serralves es un ejemplo del trabajo más delicado y libre de Siza. El museo debía acoger la colección de arte en un edificio nuevo situado en una finca urbana donde ya se levantaban un palacete y un jardín de la familia. La abundante vegetación de un bosque empujó el edificio hacia una zona me-

nos arbolada, en contacto con una calle principal donde se situó el acceso principal. El desnivel del terreno propició un edificio semienterrado, que se abre constantemente en ventanas que ponen en comunicación el espacio interior con los jardines, siempre con conexiones visuales férreamente controladas.

La misma complejidad formal se traslada al tratamiento de los techos en los que diversos lucernarios –incluyendo las mesas invertidas características de su obra– parecen destinados a crear efectos lumínicos y de claroscuro, con independencia de su adecuación a la iluminación de los cuadros. Siza consigue una sensación de ingravidez en sus edificios al tratar de igual manera paredes y techos, con grandes planos continuos de color uniforme y una ausencia sistemática de elementos estructurales como el pilar y la viga.

A contracorriente, con la mayor sencillez material y una geometría minimalista, heredera del lenguaje formal del movimiento moderno, Siza huye de la arquitectura-espectáculo y crea el acontecimiento arquitectónico. La leve presencia del Museo Serralves, que apenas emerge de los jardines y juega al escondite con los árboles, contiene un rico, divertido, emocionante recorrido arquitectónico por sus luminosos espacios llenos de sensaciones. Su trabajo vindica la validez del arquitecto como creador y como especialista en componer espacios, en crear situaciones poéticas con un número ínfimo de elementos. **T**

E. D. U.



TRABAJO DELICADO. El proyecto fue puesto en pie con una geometría minimalista.

ALMACÉN DE ARTE SCHAULAGER, BASILEA

HERZOG & DE MEURON

J. HERZOG (SUIZA, 1950) P. DE MEURON (SUIZA, 1950)

PREMIO PRITZKER 2001

ALMACÉN DE ARTE SCHAULAGER (2003)

LA PAREJA DE ARQUITECTOS ES AFICIONADA A EXPERIMENTAR CON JUEGOS ESPACIALES Y EFECTOS VISUALES. ESTE ALMACÉN DE ARTE ESTÁ REPLETO DE TEXTURAS

Jacques Herzog y Pierre de Meuron están construyendo una de las series de museos más interesantes de los últimos años. Desde la creación de la Tate Modern (2000) en el Bankside londinense, hasta el reciente TEA Espacio de las Artes (2008), de Santa Cruz de Tenerife, pasando por el Museo De Young (2005), de San Francisco o el

museo y con la adaptación de su funcionalidad a los cambios recientes.

El Schaulager es un almacén y espacio de exhibición de arte, situado en un contenedor prismático de aspecto masivo y hermético, un cofre fabricado con la piedra del terreno que guarda valioso arte contemporáneo. Sus espesos muros ofrecen una elevada inercia térmica que facilita el control de la temperatura interior. Las grietas abiertas en el profundo muro de hormigón recubierto de guijeros introducen líneas de luz en el es-

usuarios de los museos son capaces de disfrutar de los valores arquitectónicos relacionados con el arte contemporáneo. La planta es pentagonal, con dos ángulos rectos, y desde ella se levantan las paredes verticales, exceptuando la cara de entrada que ofrece una concavidad para que el espacio exterior penetre en el perímetro, creando una plaza cubierta abierta a la ciudad.

Esa cara de acceso es contextual en términos conceptuales. Crea un patio exterior tratado como un trampantojo perspectivo que inserta un prisma figurado en el espacio situado bajo cubierta. Sus paredes figuran una sala del museo, con dos pantallas de vídeo en que exhiben hacia la calle las obras de la colección. El juego y las relaciones perceptivas dominan la imagen externa. La plaza aparece cerrada por una verja y a ella se accede a través de una pequeña construcción de tejado a dos aguas, que cambia la escala del falso espacio interior y crea una paradójica relación de fondo y figura con la fachada.

En el interior se crea un sistema de plantas continuas de almacenamiento de obras de arte de la Colección Emanuel Hoffman, visitables sólo por investigadores y expertos, que asoman a un atrio interior, definido por el interior de la fachada de acceso y los petos situados sobre los forjados. Las plantas bajas acogen las exposiciones abiertas al público, la cafetería y las zonas de oficinas. Esta nueva tipología de almacén-museo tiene sus acentos más expresivos en la riqueza de texturas pétreas y de planchas metálicas prensadas, y en el patio que recorre el edificio en vertical, semejando una geoda que contiene la bóveda de amatista en el interior de una tosca piedra. **T**

E. D. U.



UN COFRE DE PIEDRA. Frente al despliegue formal de otros museos, la primitiva monumentalidad de este almacén supone una provocación plena de sentido.

Edificio CaixaForum (2007) madrileño, su aportación a la tipología del museo es de una riqueza y diversidad incomparables. Rafael Moneo ha escogido el Schaulager, "no tanto por su provocador aspecto exterior, cuanto por lo que supone de esfuerzo por adelantar lo que puede ser un museo adecuado a la evolución sufrida por la obra plástica en los últimos veinte años". Esto implica compromiso con el significado de la arquitectura del

espacio interior con un gesto elemental, poderoso y expresivo. Frente al despliegue formal de otros museos, la primitiva monumentalidad de este almacén supone una provocación plena de sentido.

Esta pareja de arquitectos de Basilea es aficionada a experimentar con juegos espaciales y efectos visuales inéditos. Con ingenio óptico convierten los edificios en máquinas de percepción, acaso conscientes de que los